
浮世绘
百度
宋朝吧
共享
宋朝印章



ISBN 7-5366-5574-6
9 787536 655744 >
ISBN 7-5366-5574-6/J·925
定价：75 元



# 浮世绘



**图书在版编目(CIP)数据**

日本传统艺术. 第4卷. 浮世绘／田军等编著.－重庆：重庆出版社，2002.1

ISBN 7-5366-5574-6

Ⅰ.日… Ⅱ.田… Ⅲ.①美术－作品综合集－日本②版画－作品集－日本－古代 Ⅳ.J131.31

中国版本图书馆CIP数据核字(2001)第084326号

日本传统艺术

[卷四] 浮世绘

● 编　著　田　军　苏　冰　等

● 责任编辑　涂国洪

● 装帧设计　涂国洪　未　山　王成菊

出版发行　重庆出版社

开　本　889×1194　1/16

印　张　8.25

插　页　4

印　刷　深圳雅昌彩色印刷有限公司

版　次　2002年1月第1版

印　次　2002年1月第1次

印　数　1-3000册

定　价　75元

ISBN 7-5366-5574-6/J·925

邮　购　重庆长江二路205号

重庆出版社发行部



RI BEN CHUAN TONG YI SHU JUAN SI FU SHI HUI

# 序

□ 李书敏

日本国土大面积被森林覆盖，多雨、潮湿、四季分明；日本人民勤劳、聪明、心灵手巧。由此而孕育出的日本传统艺术优雅精巧、情绵意深、美伦美奂，遂成为世界艺术史上颇具东方审美意趣的文化样式。

日本文化与博大精深的中国文化有极深的亲缘关系。日本最早的文化发现之一，出自日本旧石器时代(绳纹时代)的《线刻小岩偶》上的纹样与中国桂林旧石器末期洞窟遗迹中的线刻石片一脉相承。进入古代文明后，大约在5-6世纪，中国的佛教文化便传入日本；日本的国教“神道”中亦不乏儒教的元素；日本艺术的“古风”便是直接借鉴中国的唐风；日本的宗教建筑或仿唐或仿宋；日本的南画和水墨画从中国古代文人画习得；日本叙事画卷中的人物造像不乏中国唐代仕女的特征；中国的炼铁术和印刷术使得日本木结构建筑的发达，日本刀剑的风磨及书籍的普及成为可能；日本的茶道、古代陶瓷均是中国古代茶文化和陶瓷艺术的变种……

日本传统文化以中国古代文化为基本参照，但日本是个极善“拿来”，又极善改造的民族。唐风建筑传到日本后，经历代日本能工巧匠改造，除了基本形态尚存外，其制作工艺更加考究，细部雕琢更加精巧雅致；日本刀在中国刀剑基础上最后完全蜕变成纯“东洋”样式；日本的叙事画卷由中国画的卷轴或册页演变成一种具有纪念碑式的绘画形态。……日本的“改造”不仅于此，市俗精神的进入，人性的揭示是日本人“改造”拿来艺术之根本。前者如浮世绘，后者如叙事画卷。

日本民族是内向的民族。其内向一方面体现在对工艺的精益求精和极端的敬业精神；另一方面体现在精神的内敛——如坐禅般的冥思。日本人的这种内向不仅使他们创作出典雅优美的视觉艺术，亦使他们创作出像《源氏物语》这样感人至深的古代叙事文学。惟有如此，川端康成才能写出《雪国》，三岛由纪夫才能写出《金阁寺》这般不同凡响的大师作品。

1956年张大千先生在法国会晤了毕加索。毕加索很认真地对张大千说：“在这个世界谈艺术，第一是你们中国人有艺术，其次为日本，日本的艺术又源自你们中国。”日本艺术尽管源自中国，后来终能自立门户，并先于中国被世界接纳。其中的原因，有日本在文化上的开放态度，有他们竭尽全力的自我推销。除此之外，其传统艺术的品质同样不可轻蔑。

因此，我们出版了这套集日本传统艺术精华于一体的《日本传统艺术》书系。该书系共十卷，叙事画、浮世绘、佛画、铠甲、日本刀、木质建筑、古陶瓷等主要类型无一疏漏，且为迄今在中国首次大规模地、整体地评介日本传统艺术的图文系列专著。我相信，这套书问世后，将会对我们有所启示，尤其艺术界的朋友对日本艺术的借鉴不但是个捷径，而且也能起到直观的效果。

一种文化区别于另一种文化，正在于一言以蔽之的质感。比如，德国文化的理性，英国文化的矜持、法国文化的洒脱，非洲文化的野性。……日本传统艺术在世界众多的文化样式中尽管并不具备严格意义上的原创性，但仍不失其特有的质感。

按约定俗成的说法，日本传统艺术的质感是雅致和精巧，但那只是附着在其形态上的看面。①剥离其看面，日本传统艺术的质感随之渐显。

那便是，悲。

## 一 词语阐释

①关于质感

质感，《现代汉语词典》上指艺术品所表现出来的物体特质的真实感。该释义因出自中国发行量最大的辞书《现代汉语词典》而具相当权威性。

权威释义决非金科玉律，个中的偏颇和对读者的误导依然存在。第一：它只是从狭义上解释了艺术品浅表所显示出来的"质感"，而对质感所透闪出来的审美取向或引伸意义忽略不计。岂知，艺术品的质感不仅是浅表的，更是深植的隐蔽的精神的。抽去了精神的质感，作为人文的审美的艺术品还有什么价值可言；第二：就艺术品而言，所谓物体特质的真实感或许是虚拟的，不真的。比如，用玻璃钢等替代材料翻制的雕塑经特殊工艺处理后，完全可以从表面上模拟出金属或别的什么材料的质感。但一经观者用手触摸或敲击时，其"质感"立即原形毕露。这说明，艺术品表面的质感也许是靠不住的。靠不住的质感未必是物体的特质——真实的质感。当然，艺术品允许具有质感的模拟性，但阅读艺术品的价值更在于剥离其表面质感，挖掘出其深植的质感，即，被表面质感所掩饰的非肌理质感——艺术品真实的精神状态。

②何为悲

心上压着非为悲。非者，为否为不是。人之不是，说白了就是不顺心。人是欲望之动物。人之欲，或物欲、或情欲、或出人头地欲等。拿一句很文化的话说，人欲从形而下的生存欲、吃喝嫖赌欲，直至形而上的助人为乐欲、理想抱负欲、终极关怀欲。人欲的是与非、上与下，俗与雅与人的文化素质、道德素质、社会地位、经济地位有极密切的关系。人欲的是否兑现，直接影响到人的悲与喜，苦与乐。人欲的不能兑现，甚至出现意外的既得损失，或许身旁其它不同程度的人欲兑现者、成功

者的存在，都足以引起某人的不顺心及悲哀。对他人的妒忌便是由自己的悲哀使然。于是，这个世界上有了萨特的名言“他人就是地狱”，有了中国娃娃的“风度翩翩成了左邻右舍的负担。”

人欲是一种负担。人欲越大，负担越重；负担越重，人欲越难以兑现，人越悲哀。但并不能因此而断言那些清心寡欲者、遁世者就身轻如燕，心无伤感。当他们仰望无穷天宇，面对生老病死，同样会发生出人生苦短之类的哀叹。

生命是脆弱的，劫难无所不在。为此，人类有了宗教，有了原罪感，有了忧郁的王子[①]“活着，还是死去”的自言自语。

活下去是人类的最大欲望，死亡是人类的最大悲哀。

悲之存在以心为载体，悲之由来以心为内核。欲说悲，不能不谈及心。

心是人和高等动物体内推动血液循环的器官，古人同时认为心是思想和行为的器官。所谓心想事成，心有灵犀一点通，说的是心作为思想器官的作用；心烦、心灰意懒、心花怒放等，说的是由心而生的或悲或喜的情绪。根据相关测试，人的情绪主要是人对外界的一种心理反应。顺之者为喜，反之为悲。守财奴因蚀财而悲，纯情者因失恋而悲，忧国忧民者因山河在，但国破而悲。……就汉字的悲而言，非永远凌驾于心之上。这决非汉人祖先的心血来潮、突发奇想，而是他们对历史，对芸芸众生共识性的心理体验所作的一字浓缩。

③日本传统艺术之悲

悲由心生。日本传统艺术中的悲是日本民族在漫长的历史旅途中积淀于心的最真实的体验，最有质感的情绪。这种东西的发生有着极其复杂和隐秘的文化、种族及地理物候因素，很难找到一语中的的说法来概括。假如，以日本自古被滔滔汪洋所困、资源匮乏、孤立无援、被阻隔在大陆主流文化以外、人种和文化的由来扑朔迷离，前途未卜来推断日本传统艺术之悲，那么，与日本具有同样处境的岛国文化为何不悲？当然，你可以说，日本民族的祖先是气质纤巧敏感的中国大陆移民[②](日本人比中国人更纤巧敏感)。一个纤巧敏感的民族被放逐到滔滔汪洋所困的孤岛上，其心里的伤感和悲凉自是不言而喻的。此说是否成立，还必须得到足够的文化发现的支持。

从我目所能及的日本传统艺术诸种图式中归纳，日本之悲，不仅是放逐至孤岛上的悲、生存境遇的悲，它或许是一种更为隐蔽、更为深植的悲。这种悲超越了物化此岸而幽折抵达不可

企及的精神彼岸。换言之，那是人类与生俱有的一种宿命——活着，还是死去的悲。

这种悲既是人类与生俱有，那就不仅是日本的问题，那是人类共同的问题。只不过它在气质纤巧敏感的民族和个人中显得更弥漫、更无孔不入。

《病类画册·不眠症之女》(本书系[卷一]图37)是日本传统艺术之悲的妥帖展示。从表面上观，它描绘的是一位夜不能寐的美人忧烦不已的状态，但穿透其华丽的灰色调、近于刻板的室内陈设和不眠女松浮萎靡的倦容，我们发现，百无聊赖的孤单人生与漫漫长夜的空寂一样令人忧烦不已。对此，不眠女渴求安眠，一如看破红尘万念俱灰者渴求结束无聊的生命，进入魂飘魄散的永恒。

睡眠是生命与现实搏去的短暂解脱，死亡是生命与现实搏去的永恒解脱。老子说：夫唯不争，故不能与之争。此说未必是玄学。不争为最极端之争，不搏击为最极端的搏击。睡眠与死亡相比，死亡来得更极端、更本质、更彻底、更审美。因而，最唯美的川端康成在1972年4月16日关上了公寓的房门、拧开了煤气开关……

掌上的景观红颜薄命
叫人望而却步
人死以后往往呈现出
最高贵的面孔
中国娃娃如是说

## 二 日本“悲”之形态

① 《源氏物语》——凄切之悲

《源氏物语》为日本最早的叙事文学，完成于11世纪初。创作者是日本平安时代的宫廷侍女紫式部，计有五十四卷之众。主要描写的是皇太子光源和他身旁众多美人的言情纠葛。由于其情节缠绵悱恻、愁绪百结，叙事娓娓道来，撩人心扉而别具穿魂刺魄的质感，遂成为日本物语[4]的极典和母体，同时奠定了日本传统文学的基本审美模式。

不仅于传统日本文学，于日本传统绘画，《源氏物语》也是画家们任意撷取的题材。从平安时代以后，有关《源氏物语》的画卷在日本层出不穷，以致形成“源氏绘”之特有的群类。在“源氏绘”群类中，惟有分藏于日本德川黎明会和五岛美术馆的《源氏物语画卷》最具代表性(收入本书系[卷一]的为其中十二

帖)。因该画卷上无款，难以确定其作者。尽管如此，它们仍是日本传统艺术研究的极佳范本。

以叙事文学为题材的视觉艺术在世界范围内有中国的佛经故事绘、话本绣像，西方的圣经故事绘及与书籍插图有关的细密画等。佛经故事绘不仅拘泥于佛和菩萨的本生故事、因果报应及劝人从善的内容，在形式上基本固守一定程式而很难发现画师们私密性的表现空间；圣经故事绘同样摆脱不了对基督、圣母、门徒等描绘的千篇一律，并远离人性化的精神揭示；话本绣像在话本情节和固定程式之外尚有某种表现性，但绣像制作者们也仅仅停留在对线的把玩上，你很难从中发现具有私秘性的审美体验和具有某种精神取向的质感。同样以叙事文学为题材的叙事画卷却不然，它在线描、构图和设色上虽按一定古风程式，但其古风程式并不能遮蔽住画师们对叙事母体的再创及对生活的人性化体验。为此，产生于区区岛国的《源氏物语画卷》、《寝觉物语画卷》(本书系[卷一]图38–39)等日本叙事画卷能在世界美术史上占有一席之地。

本书系[卷一]图1–18是《源氏物语画卷》的后十卷《宇治十帖》。《宇治十帖》描绘的是围绕光源之子阿薰展开的故事。其中画幅展示的多为“怀抱着阿薰的源氏叹息孩子的宿命，身患重病即将死去的紫上、中君万分痛惜、恋恋不舍”等秾纤哀婉、凄切悲凉的情节。这些情节尽管被华丽的暖色彩笼罩着，但借着画中男女们忧伤的情绪、茫然的细眼，凄切悲凉的情节依旧得到极尽的渲染。另外，宫廷美人们那一头梳理得极顺的齐腰长发、被画师们拉得极规则的人物活动场景，密不透风并冗长沉闷的画面，极易使观者推人及己，顿生出莫明其妙的孤寂、无法驱赶的哀愁。怪不得川端康成每每看《源氏物语》总觉得情满于怀——“感到一种乡愁，体验到日本的悲哀。”[5]川端康成所体验到的日本悲哀由《源氏物语》中的凄切悲凉、秾纤哀婉引伸。这种凄切悲凉虚无飘渺，同时又无所不在。它就是深藏在日本传统艺术中的本质质感，也是精神内向的民族和个人的宿命情结。

由于人种、生存状态和文化传透的差异，东西方传统艺术所具有的质感大相径庭。西方的传统艺术追求物体特质的真实感和肌理的可触摸感。如，古典油画和写实性雕塑。其对艺术品内在的质感——精神指向也决非晦涩幽玄。然而，东方传统艺术的质感却疏离物体特质的真实感而极显淡雅灵动。其精神指向亦飘忽躲闪、若离若即。像中国传统文人诗画，像模仿中

国古代文人画的日本南画及水墨画。较之于南画、水墨画，更能展示日本传统艺术质感的形式是以《源氏物语画卷》为首的叙事画卷。《源氏物语画卷》等除了纤巧淡雅、还潜隐着一种神经质的人性化内伤、或许说一种令人抽搐的凄切之悲。

②浮世绘——浮艳之悲

形式与内瓤应该互为表里。大凡悲者、无论是人生境况不佳的悲者、失偶丧亲的悲者、失恋的悲者、飞来横祸的悲者，还是悲天悯人忧国忧民的悲者，其精神面貌或颓废，或悲恸，或悲戚，或悲愤，或嬉笑怒骂。除此以外，他们决不可能保持轻松自在，喜形于色的样子。即使能如此，大概都是故作姿态，以示“超然洒脱”。反之，无悲无伤者呈悲态，多半是想扮“酷”，以显示自己与众不同、深不可测。

有鉴于此，艺术家在表现以悲为题材的作品中，对悲者除了竭力刻画其悲态外，往往辅以阴霾或惨烈的色调、象征性的器物及充满暗示性的构图等。像苏里柯夫1881年创作的《近卫兵临刑的早晨》，该画表现的是反抗彼得大帝的近卫兵将被处死前的情形。与临刑的近卫兵及其家人生死离别的悲哀和痛不欲生相协调的是俄罗斯隆冬沉郁的天气和骑在马上的彼得大帝那傲慢冷漠的表情。诸如此类的作品在世界美术史上不胜枚举。在日本叙事文学中也俯拾即得。川端康成在《雪国》的开始便写道：“穿过县境上长长的隧道，便是雪国。夜空下，大地一片莹白。”[⑥]《雪国》的故事还未展开，人物还未出现，一开始就让人感到寒气袭人，预后悲凉。这说明，无论是作为视觉的绘画，抑或作为叙事的文学都特别注意人物与情境的协调及对情境的精心营造。

但日本浮世绘却是个例外。

浮世绘以浮艳之形态掩饰宿命之悲。对此，可简称为浮艳之悲。为了叙述方便或上口，亦可将浮艳之悲反过来，并缩写为“悲艳”。

悲与艳无论是在字形，还是在字意上，都很难互相兼容。悲为心之不是，为压抑忧伤；丰与色搭配而成的艳却让人感到鲜丽张扬。因此，悲艳一词实为一种反字形反语意逻辑的杜撰，一种牛头不对马嘴的拉郎配。

浮世绘恰恰是这种拉郎配的古怪视觉诠释。

浮世原为“忧世”、始于佛教用语“浮世间多忧”。根据日本桃山时代出现的诸如“浮世若梦人若狂”等流行语，并结合现存数量众多的浮世绘作品所涉及到的题材，可断言浮世亦指

人间世相、且特别针对以俗人俗物为主的歌舞伎与消遣娱乐场所、又特别针对娱乐圈中的美人艺妓等。

美人艺妓属供人享乐开心的风尘女。她们个个看起来幽玄妖艳、风情万种，但内心却孤寂凄楚，忧伤悲凉。比如，《雪国》中的驹子在场面上妖娆妩媚、不拘形迹、打情骂俏，但与她心仪的客人岛村面对面时，居然能娴雅地坐下，“脸上的表情好像是在追思遥远的往事”。[7]其实，浮艳的艺妓们跟正常的女人一样巴望纯情，巴望为人之妻为人之母，只是她们迫于生计而沦落风尘，其内伤之深绝非常人所能体悟。

浮世绘以风尘艺妓为主要描绘对象。艺妓们因难得纯情而内心悲凉，但为了生计或虚荣又不得不浓妆艳抹，强作轻浮。其内外的分裂和表里冲突，正是浮世绘这种古怪的悲艳艺术发生的客观条件。

《西国艺妓》(本书系[卷四]图 9)系浮世绘大师喜多川歌麿所绘。画中艺妓为日本宽政年间的标准美人。她双鬓横梳、发髻高耸，宽大的和服罩不住她风情的肌肤。从她那偶人般的造型、精心的装束及弥漫于画面的浮艳之色，你很难将其与悲联系起来。但她正展卷阅读的专注和念念有词的双唇却又使人联想到《雪国》中在岛村面前娴雅坐下“脸上的表情然好像在追思遥远的往事”的驹子。

纵观浮世绘大师们的作品，可援引“浮世多梦人若狂”来统之。对浮世不再赘言。所谓梦，多是人对现实遭遇不顺，入眠后的想入非非。即，现实中得不到的，到虚渺中兑现，结果均是一枕黄粱！这是人生的一大悲。人生既然如此之悲，那就花天酒地、醉生梦死、吃喝玩乐——人若狂——借狂浇悲。殊不知悲与狂是同一条直线上的两个相反的平行点。人越悲，越狂；人越狂、越悲。总是事与愿违！同理，美人艺妓大都红颜薄命，这是美人艺妓们的悲哀。她们越命薄越悲哀，越要浓妆艳抹——借艳浇悲；越浓妆艳抹越借艳浇悲，越反衬出他们内心的悲哀。自信的美人都是素打扮，悲的极致是艳。

这也许是浮世绘作品中美人艺妓之悲艳发生的主观依据。

③神社——完美之悲

马塞尔·普鲁斯特[8]说：无神论者发现，受造物竟是如此美丽，以致他不需要一位造物主。此话用在日本神社建筑上再合适不过。

日本神社形态雅致、风格秀丽、工艺精湛，在世界建筑史极为罕见，被丹尼尔[9]称为“木头文化的伟大胜利”。它们充分

展示了其设计者、制作者的心灵手巧和完美无缺的职业品质。

神社的精神基础是神道。神道由日本本土原始宗教发展而来。它最初是自然精灵崇拜和祖先崇拜，公元5-6世纪杂糅进儒家伦理和某些佛教教理而渐渐成型。作为多神教的神道，最崇拜的还是被日本人视为太阳神的皇神(天照日神)。天皇是天照日神的人间代表，皇统就是神统。神社的出现显然是基于自然崇拜和祖先崇拜这个古老习俗。

不同的信仰导致了古代日本人在建筑理念上与西方人的拉距。西方人认为上帝造出人类，是为了让人类来管理众生，治理地球。因而，无论是建在制高点上的雅典卫城的帕特农神庙、卡匹托尔山的朱庇特神庙，还是高耸入云的科隆大教堂，都“欲与天公试比高”；[⑩]日本人却认为，包括人类在内的自然间之万事万物均是兄弟姐妹，不存在谁管理谁、谁治理谁的问题。因而，以神社为代表的日本传统建筑展示的是人与自然的亲和，与山川景物、春夏秋冬、树木花草融为一体。日本的这种自然观与中国的自然观极为相似。在中国古代山水艺术中，人作为点景物融进山水，山水亦是人物意象和情态的写照。

与自然的亲和导致了神社建筑在地面上的水平展开，而不是像哥特式建筑的塔尖那样缄默不语，直指天空。个中的原因还在于日本人心目中的kami(神)不一定来自天上，也许来自遥远的地平线。据说这种意识的发生与长年在田土中劳作的古代日本农民有关。这使得进人神社者有一种向大地祈求万物生长、五谷丰登的感觉，而不是如走进基督教堂那样被透过彩色玻璃窗的迷幻之光引向天国。

建筑在地面上水平展开的最好实例是位于日本京都的二条殿二之丸御殿。步入其间，我们看到的是，或方形或矩形的房间相连并交错组成的平面布局。该平面布局能引起参观者一系列悬念和变幻无穷的几何意趣。同时，由于室内空间与室外空间几乎处于同一平面，观者可以透过室内看到室外优美的庭园。如果拉开亦门亦窗亦壁的活动屏障，室外的山石及树木花草立即与室内的整洁优雅打成一片。

就视觉审美的协调而言，在地面水平展开的建筑，其屋顶的造型应与地面之水平保持一致。由于日本神社的体量一般都不太巨大，使得靠近它的人可以将包括屋脊在内的整个房顶尽收眼底。正是考虑到这点，神社的设计者和建造者将屋顶的处理视为一栋神社建筑是否能出彩的要害。由于一批批日本古代建筑师和能工巧匠的不懈努力，神社的屋顶在设计和建造上可

谓极尽周全，无法挑剔。如东照宫·参拜殿及本殿(本书系[卷七]图 90)的屋脊及飞檐细部、瓦当上的纹样都被雕琢得精巧雅致、鬼斧神工、又不失雍容华丽。屋顶的极精极美并不尽在东照宫，以致其设计和制作的高下、竟成了评品日本传统建筑等级的重要参照。

人非神造、由自然衍生而来，是自然之子。中国古人最先体悟到这点。自然之子的中国古人饭瓜果蔬食，居木屋。因而，不仅是饮食 ，中国木结构建筑也特别发达。日本人步中国古人的后尘，凭着与中国人同样的聪明才智，但更为敬业的职业素质，其木结构建筑后来居上，还功高压主，声名大噪。为此，丹尼尔之流说“木头建筑的伟大胜利”时，基本不提以木结构为主为先的中国古代建筑。

神社集木结构建筑的所有特点于一体，主要特点又在结构和工艺上。在结构上，神社以榫接为主，极少用铁钉(模仿中国，其炼铁术也从中国学得)。接点与接点衔接自如、变化丰富，又极合力学原理。工艺上的精致和考究无处不在。门窗、廊柱、墙体、房顶，统统精雕细琢、美伦美奂。其精美之极，甚至到不可信的程度——像一件可玩耍于股掌间的漂亮玩具。神社建筑还特别注意对木材的选择。日本森林中大量生长出的楄柏是木质建筑的理想用料。它气味芬芳讨人喜爱，质地柔软易于加工，丰富斑驳的纹理让其它木材相形见拙。在神社的局部制作上，日本工匠特别注意保留楄柏的原生质感。东照宫·神厩舍(本书系[卷七]图 97)是这方面的极佳作品。极佳之处是，木质外墙及光柱上的木纹本色与漆成墨色的滑动门和雕刻门楣等相互烘托，既保住了神社的庄严，又示出建筑立面的自然灵动。

留住木质本色，漆面的合理分布，立面上细节刻画的不厌其烦，是神社建筑工艺上的几大特色。另外、金属饰件和鎏金纹样在神社建筑上都用得极刁钻考究。它们主要用在柱身与柱台交接处、檐口、斗拱，或立面上接点与接点之间的凸起。其作用不仅在于视觉上的画龙点睛，还在于掩饰接点或凸起上的瑕疵——以最佳方式收口的同时，尽可能减少风雨对它们的腐蚀。

作为凝固了日本传统文化质感的神社，的确是“木头文化的伟大胜利”。因为它从造型、结构、工艺、与自然的呼应等，都不可挑剔，完美无缺，完美之极!

惟其完美无缺、完美之极、才暗示出其悲——完美之悲。

完美等于没有任何瑕疵，任何缺陷。没有任何瑕疵 ，任何

缺陷，就没有发展和完善的空间。没有发展和完善的空间，就意味着寿终正寝。寿终正寝岂不是一种悲哀？艺术和文化概莫能外。这是神社的一悲。神社的另一悲是，深掩在其完美形态下的日本民族自"悲"。

日本民族的自"悲"不仅是人类与生俱来，面对生死无常的终极自"悲"，还包括他们置身于孤岛上的处境之自"悲"。

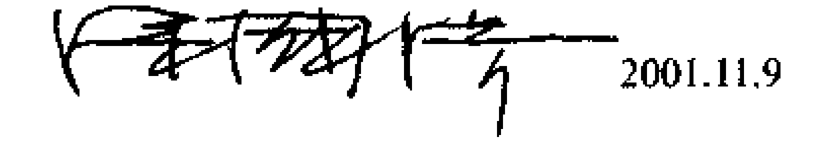
在5-6世纪或更早，由于航海术的不发达，孤岛上的日本与大陆文化少有接触。这使得神经纤巧敏感的日本民族在内心深处浓缩着强烈的被放逐感和凄婉苍凉的自"悲"感。但他们同时又是一支面对滔滔汪洋，孤立无援，为了生存不得不孤军奋战的民族。在长期的孤军奋战中，日本民族又养成了争强好胜的性格，炼就了做事精益求精的能力。

因为自"悲"及自卑，日本民族想打翻身仗；因为好胜，日本民族的翻身欲得以强化；因为精益求精的能力，日本民族的翻身欲成为可能。这种从自"悲"，到欲打翻身仗，再到翻身成为"可能"的心理线路表现在艺术上，诸如，叙事画卷群中描绘战争或日本历史上重大事件的《平治物语画卷》(本书系[卷一]图55-60)，《蒙古袭来画卷》(本书系[卷一]图61-63)等。这些作品旨在夸张日本这个小小岛国自知已不如他的悲哀。无独有偶，神社的修建不仅是为了祭祀自然精灵，参拜祖先亡灵，祈求神灵保佑，亦是希望通过神社这种凝固的空间艺术，极展日本民族完美无缺的形式感和精益求精的手上功夫，以掩饰其对日本人种由来，对日本文化起源的两眼一抹黑，对自身历史家底的薄弱，时只能靠舶来文化起家的羞耻之"悲"。

因为自"悲"及自卑，因为要打翻身仗，所以，日本民族非常动脑、非常动手，还非常拿来。惟有如此，他们才能在中世以后渐渐摆脱中国文化的阴影，最终自立门户。改造或创造出叙事画卷、浮世绘、神社灵庙、日本刀、日本瓷器、和歌、俳句、"能"[①]等极有质感的艺术样式；才能在近现代"像彗星一般登上历史舞台"[②]，"又像彗星一般消失"；才能在当代成为继美国之后的世界第二经济大国。

尽管如此，这并不能消弭日本民族深藏在心底的、代代相传的"孤岛自悲(卑)"。因为第二经济强国只是此一时，彼一时，假如世界群雄并起，假如失去赖以生存的海外市场，日本的终点便是它的起点。因而，日本民族的自悲(卑)是命定的、遥遥无期的。

“美的极致是悲”是唯美大师川端傲人从艺数十年后、站在玄学或生死无常的佛学角度对审美发出的悲鸣。没有对艺术极端的直觉．对艺术长期的浸润及对人生的大彻大悟、是根本不能对其解码的。为此，我在盗用其作为本文的标题后，自然不敢，也没这能力从学理上对“美的极致是悲”进行层层剥离。而只能绕道而行、以一种亦专业非专业、亦学术非学术，亦形而上非形而上——什么都不是的话语方式、对极富日本传统艺术质感的叙事画卷、浮世绘、神社等艺术样式作个人化的散说。不妥之处、读者原谅、不原谅、都行。


2001.11.9

**注释**：

①表面．重庆方言．

②莎士比亚《哈姆雷特》。

③此说最有力的文化支持是．日本旧石器时代(绳文时代)的《线刻小岩偶》．其纹样与中国桂林旧石器末期洞窟遗迹中的线刻石片一脉相承。

④故事．日本最早的叙事文学体。

⑤《雪国》P19、广西漓江版　1985.9

⑥《雪国》P3．

⑦《雪国》P15

⑧法国意识流小说大师、

⑨美国著名文学派史家．

⑩毛泽东《沁园春·雪》。

⑪日本土生土长的歌舞剧。与日本古代民间舞蹈、神道及佛教仪式有关。

⑫《简明日本近代史》P1　天津人民版　1984.12。

**主要参考书**：

①《发现者》　丹尼尔·J·布尔斯廷　上海译文版　1991.1

②《雪国·千鹤·古都》　川端康成　广西漓江版　1985.9

③《世界文明史》第二卷　爱德华·麦克若尔·伯恩斯 等　商务版　1990.4

④《世界艺术史》(上)　艾黎·福尔　长江文艺版　1995.5

⑤《日本原创美术》(其中11卷)

# 图版说明（部分）

● **浮世绘**

No.1 江户宽政年间三美人

中间是富本丰雏，右为阿北、左为阿久。这幅作品将三大美人尽收一图，不仅是喜多川歌麿的代表作之一，更堪称集和歌美人图样式的诸多要素于一身的大作。图中出现的三位女性形象，都是日本宽政年间(1789-1800年)江户数一数二的美女。丰雏是花街吉原艺妓。在那个时期，多被戏剧说唱者使用的"富本节"也开始经常出现在艺妓们演唱的酒会上。大概由于时值富本节的全盛时期，所以像丰雏那样以富本节为擅长的艺人才受到当时日本人的如此普遍欢迎。

阿北是浅草观音随身门下茶室的招牌姑娘。在当时出版的一本评判书《茶室美人百笑》中曾记载："天智天皇在饮完秋茶之后，起身付茶钱，而收钱的姑娘正是阿北"。

No.2 女人相学十品——偷情之相

沐浴完毕，披上一件轻薄的单衣，一条宽带随意地系于腰间，如此妖媚的姿态，足以令任何男人都目眩神迷了。

歌麿为了表现女性之美，尤其是突出女性容貌之美，采用了类似演员图中夸大头部的方法，更配以云母摺的活用，使这种美感得到了理想化的表现，而本图可算是其风格的代表之作。无论构图，描线更至于色彩搭配，不仅完美地展现了女性的容颜之美，更透过她的冰肌玉骨直透心底，使其内心世界得以凸现。

No.4 江户美女阿北与阿久

这两人是宽政时期江户一带的平民偶像，歌麿也曾频频以她们为模特作画。而这幅作品则是作为锦绘出现的，阿北与阿久两人也由此渐渐地广为人知了。

本图也正是以她们为主题的一幅作品。看上去两人仿佛正饶有兴致地谈论着什么，想来当时这幅画流传到年轻民众中的时候，关于品评这两位谁才是江户最美的女子，恐怕爆出了不少口舌之争。右边为阿北的七分身坐像，而左侧则配以阿久的半身坐像，这样的构图让歌麿以极度简洁的线条，描绘出洗练而生动的形象。阿北以红色腰带配以紫色和服，而阿久的黑色单衣外则系着墨绿的束带，两人服饰的差别使她们生活境遇的迥异显得一目了然。

然而，歌麿的黄金时期也就是宽政年间那种对肉体描绘的充实感在此似乎已呈衰相，头部开始变得细长，手的结构也显得有些呆板，整个表现手法显得有些流于表面。而与之相反的是，主人公发际处的模样则渐趋复杂。可以看出，作者在发型、衣折等处的处理手法实在是更加精巧与圆熟了。

No.5 女红

在一幅分别描绘了透视布匹、横刀裁布、裁缝衣物等勤于女红的四位女性的三连画中，《女红》这幅画却是构图最紧凑、也是最美的一幅。由鸟居清长开创的三连画式样，无论从三图连画横并的大画面来看，还是从每一幅单图入眼，都必须具有统一而严谨的构图。而这幅三连画的其它两幅作品，似乎略有偏离其原则之嫌。

浅黄色和服配以黑色腰带，在与底色之黄相映，显示出美妙的色彩组合。画中人美丽的容颜隐约透过黑纱的色感效果，似乎只是采用多重套色再拓出的木版画技法。这正是歌麿常用的表现手法之一。然而，在我们看到歌麿作为画师的超人才能的同时，也须牢记，为他拓画的技师同样功不可没。

No.6 和歌集恋情篇·深深的暗恋

在镰仓时代，涌现出大量以爱情为主题的和歌。可以看

出以本图《深深的暗恋》为首，包括《忧郁之恋》、《一见钟情》等一系列作品都是描摹和歌中的爱情主题而产生的。这些作品全部以中年妇女的形态出现，展现了她们沉浸于爱情中的种种姿态之美。一般认为这应该是日本宽政四、五年间喜多川歌麿黄金时代的作品。

顶着大发髻，由高高束起的黑发、发根与前额的发丛中各插着一根簪子，此外还以一把木梳作为装饰，这是古代日本室町家族贵妇人的习惯装束。紫色条纹布制的和服上配有宽大的黑襟，恰似两弯黛眉的颜色，这使染齿少妇(日本古代妇女有婚后用铁浆染黑牙齿的风俗)之美展现得淋漓尽致。背后隐约露出的红色腰带，仿佛暗示着这位女性可能比人们想象的更年轻。其背后浅褐色云母折揉皱的样子，使人们完全可以体会到《深深的暗恋》所要表现的女性情感。

喜多川歌麿决不仅仅满足于对女性外形的描绘与展现，而是竭力探究女性内心深处的特有之美，并试图将她们微妙的感情也表现于画面中。正如从本图中可以看到的那样，喜多川歌麿在美人图中表现出的与其他浮世绘画家不同的地方，也正是他的卓越之处。

No.9 西国艺妓

脑后的发髻被夸大，鬓发也横梳起来，这是宽政末年(1799—1800年)非常流行的发型。因此，有关人士认为这幅图应该是属于那个时代的作品。宽政三、四年间(1791—1792年)流行的丰满鹅蛋脸已经拉长了，鼻梁的轮廓线也有所延长，而面部与衣裳勾线的变化主要表现为它们的粗细已趋相同。

No.10 松叶屋三美人(三连画)

华贵雍容的凤凰壁挂前，衣饰精致的三位美人并列而立，仿佛是在着意争芳斗艳。

艺妓们千娇百媚的身影实在没有辜负这大气而豪华的背景，同时又让人们感受到吉原艺妓式的特殊风格与气质，精心的色彩搭配有效地呈现出绚丽光华的效果。虽然从姿态描绘上可以看出歌麿一贯的程式化手法，但在色彩方面则与其鼎盛时期的风格略有相异，显示出写生式的风格。这幅画大概并非歌麿本人的创意，而是以松叶屋为依托制作而成的。因为有另一幅作品，构图都基本与之相同。三位艺妓中，哥川与松风二人也照原样，只是将若紫换成了中川。通过这一种现象，可以非常明确地证实，制作这幅作品纯粹是为了达到宣传的目的。

No.16 歌舞伎后台内——泽村宗十郎与山下万菊

正如现代报刊杂志总会刊登一些介绍名人私生活以及艺人后台表现的文图一样，在日本的江户时代，人们同样呼唤着类似作品，将那些备受平民，尤其是妇女们憧憬的歌舞伎男演员们的实际生活予以展现。

进入天明时期，画家胜川春章描绘了当红艺人在后台的各种风俗画，统称为“后台内”。并在艺人旁边配以常在舞台上露面的配角演员、狂言作者等，形成了二人相对的构图。当时计划推出这种作品，是为了弥补不满足于发行演员画册的戏迷们的要求，而当时出现的一种名为“似绘”的新画法，再现了锦绘时期自由的色彩搭配，可以说也为这类演员图的诞生起到了很大的推动作用。

这幅图中描绘了泽村宗十郎在歌舞伎后台内的场景。宗十郎穿着绘有其氏族家徽的和服，面容不染铅华。与此相对的是投入日常生活中与普通妇女毫无差别的山下万菊，这使

狭小的后台中也洋溢出华贵绚丽的气氛。

No.18 小佐川常世扮演的严岛之女·市川团藏扮演的崇德院·岚雏助扮演的渡边丁七

这幅作品取材于安永九年的公演中、由森田座上演的剧目《时江都初雪》。《歌舞伎年代记》中也曾出现相似的记录。

背景描绘了轰鸣而下的瀑布，画中歌舞伎那引得戏迷们忍不住想要上前打招呼的栩栩如生的美妙姿态，在胜川春章的三连画中得以巧妙的展现。也可以说，这幅作品淋漓地展现了当时春章以极富个性的构图、描线方式、赋予其描画人物的独特个性及春章本人的创作特色。更值得一提的是，本画是一幅保存状态非常良好的作品，不仅以其锦绘的绚丽色彩显示出它的重要价值，更展现出春章作品以其优秀的色彩感觉呈现出的勃勃生机。此外，其崇德院所坐的岩座及背后的大道具等，都对当时剧场里的舞台装置予以写生式的描绘。从这些细节中，也可以看出，春章作为一名演员画师所具有的细致观察力。画家不仅逼真地描画了演员的容貌及舞台服装，更对其华丽的舞台于以全面的描写与展现，春章的超人功力由此可见一斑。

No.24 市川虾藏演出的绝活戏"暂"

十大歌舞伎之一、市川团十郎家代代相传的当家剧目，表现元禄的歌舞伎传统的荒诞狂言典型之一，被称为"暂"。团十郎自元禄初期至今，虽然随着每个时期日本人的趣向转移，狂言的内容曾多少有些变化，但是"暂"上演时，前髻束以红隈取，三开纹素袍配以大太刀的扮相却从未变更，成为流传至今的程式化形象。

画面几乎被一张夸大描绘的脸所填满，此被称作是"大脸绘"。与之前的演员相比，"大脸绘"大大加强了人们对演员本身的印象。想来这是为了迎合当时戏迷们的需求。

作者胜川春好在这幅作品之外，还绘有大脸绘。该画无论在构图还是色彩方面，都堪称春好的代表之作。尤其在夸大展现主人公脸部的同时，其华彩使整幅画面充斥着紧张的气氛。春好以对歌舞伎中勇猛之气的大胆展现，显示出他作为一名出色画师的非凡才能。《市川虾藏演出的绝活戏"暂"》不愧为日本传统演员图的杰作。

No.34 富士三十六景·神奈川海岸的浪涛

这幅画是与题名《凯风快晴》，俗称《红富士》的作品一起为世人所知的。与《山下白雨》一起，被称为《富士三十六景》之杰作。

我们可以发现，与以往的浮世绘风景版画相比，画家从一个极低的视角入手来进行构图。正如北斋自己所称的那样，他努力吸收日本、中国乃至欧洲的各种绘画技法熔人自己的创作之中。在这幅作品中，他努力的结果已呈现于画面——鲜明的西洋画风。

尤其在构图方面，北斋夸大地描绘出奇峰兀立般的巨浪，利用纸底的白色，与浓淡两种蓝色来表现水，逼真地显示出浪滔的流动感与巨大的冲击力。

北川当时大约四十岁，他的作品已属于以日文假名落款的西洋风景画。画中巧妙地描绘了似乎快被巨浪吞没的富士山，展现出其它作品所无法比拟的独具匠心的构思。

No.40-42 青楼艺妓(之一、之二、之三)

这是以《青楼艺妓撰》为题，主要描绘吉原的青楼艺者的三连画作品。现在这三幅图都已被发现，并定为日本重要

文物。

其中最左一幅画不仅展示出画家心中最完美的女人画样式的典型，从构图、色彩等方面来看，也的确是堪称一流的杰作。荣之以优美的线条勾勒出美人的全身像，构成了一幅表现女性理想形象的图画，颇有与当时人气最盛的歌麿抗衡的意味。

在荣之的作品中，相比头部，身体的高度被明显夸张了，基本上是按照“十头一身”的比例设计的。这种身材虽然不那么肉感，但由于画面多采用鹭色、紫色、草绿色等作为主色调，让人们对荣之所创造的清丽艺术美留下深刻的印象。

此外，主调色与作为背景色的白云母色相映衬，不仅强调了浮世绘清新的风格，更有力地显现出荣之不落俗套的审美情趣。

No.46 青楼美人六花仙·扇屋·花扇

本画描绘了一位善画折扇的美人花扇对着折扇提笔欲书的样子。

正如鸟文斋荣之在各种花草中偏好选择牡丹作画一样，画中人花扇也正是占据着像牡丹一样高不可攀的地位。立兵库式的头发优美地盘起，披着外套的美人花扇那端庄而傲然的形象在画师优婉的笔触与清丽的色彩中跃然纸上。

此外，衣衫上的梅花形“空折”使用得非常巧妙，更加深了人们对作品的印象。

No.48 青楼艺妓争妍——若松屋名妓绿木

荣昌的连画代表作正是这部《青楼艺妓争妍》，同时《鸣鸠斋栞》里也有同名作品。关于荣昌的情况有关史料记载甚少，只是通过涉井清氏的《荣昌研究》中可以大概了解《青楼艺妓争妍》中出现的女子、进入青楼行业的时间、赎身等情况。被玉屋山三郎专宠的妓女若紫，入行时间大概在宽政六年(1794年)之后。扇屋的花扇、越前屋的唐土、若那屋的白露，她们赎身的时间也大致可以明了。以这些为依据推断，可以知道《青楼艺妓争妍》的制作时间是在日本宽政七年(1795年)左右。

在荣昌的作品中，夸大了头部描绘的女性们每人手中都拿了类似偶人、金鱼缸、酒杯等物品。本图的主人公就在三层软垫上放了一个牛形饰品。从这个细节上看，人们禁不住要推测，这大概是荣昌为了让《青楼艺妓争妍》更好地宣传吉原的艺妓，而特意托付出版商山口策划安排的。

No.52-53 化妆与洗濯

化妆、洗濯与梳理，这些一般家庭妇女中平凡无奇的风俗图景，构成了《化妆与洗濯》这组大判锦绘。这组作品中央两人、右边三人的人物配置方式，是为了达到三连画整体画面的视觉平衡。从这里可以看出清长作品的细心之处。他笔下的女性，由他独特的优美勾勒中，呈现出丰满而健康的姿态美，尤其以图53中的女性更给以观者这样的感受。

清长美人图的另一个特点，即对衣饰的细致描绘，在这几位女性身上表现为各有千秋的扮相。看过清长美人图中那细微精致的描绘，就不难理解为什么日本人说“清长的作品要让雕刻师和付工钱的出版商都掉眼泪”了。清长作品的背景虽然不乏细致的描绘，但均以土黄与淡墨色处理，并不给人繁杂之感。

显示清长出色色感的作品虽然为数众多，但本画以红色布匹横断画面，巧妙地呈现出色彩变化，给人以言辞无法形

容的美感。在春信去世后，直至天才歌麿出现之前，一直独傲浮世绘画坛的清长作品，其艺术精髓或许也正在于此。

No.57 源义经与阿静

在浮世绘版画的创始初期，武士图作为与美女风俗画、演员图相并列的重要题材，曾出现在众多浮世绘画家笔下，而《源义经与阿静》可称为其中的典范。

传说日本武士出阵前，要解发焚香再上战场。在本图中，阿静衣服上的图纹正是山中平九郎的徽记。在歌舞伎表演中，这是一个十恶不赦的角色，如果说是由阿静在扮演，似乎有些令人质疑。佩有这样有声望的演员徽章，究竟是演员装扮而成的武士图，还是山中平九郎扮成阿静的演员图，由于资料不足，一时还很难作判定。

作品中柔美而极富动感的粗大笔迹，勾勒出一位身披盔甲、威武昂然的勇士。而坐在后方束着长发的阿静不仅充分体现出她的体态之美，更让一位送爱人上战场的女子的内心世界得以淋漓展现。而红色与其它颜色的简单搭配，又营造出一种质朴的气息，浮世绘笔彩版画的艺术魅力由此闪现。这种画风与其后的锦绘风格相异，可以说是鸟居清倍所常用的独特手法。

No.59 练笛

在日本江户时代，男女不能像今天一样公开谈情说爱。于是练笛作为男女间相互交流的好借口，也往往成为爱情的开端。据说，以笛作为爱情的媒介，其根源可以追溯到古代中国唐玄宗与杨贵妃的爱情故事中。且不追究浮世绘画家是否也了解这个故事，但"练笛"实在是一个上好的题材。

在这幅大判锦绘中，氤氲着淡淡梅香的庭院，长凉凳上练习吹笛的一对男女几乎占据了整个画面，红、黄、绿三种简单的色彩处理，成功地渲染出那个场景中独特的氛围。鸟居清广作为鸟居清满的门生，虽然也时常作些演员图，但却以美人图为擅长。他受红摺绘大师石川丰信的强烈影响，以面颊丰腴的圆润脸型倍添女性的柔媚之美，形成独特的画风。

清广的作品中更出现了让风吹起衣衫、露出大腿的女性撩人风姿，被人们称为《春画》，这在鸟居派画师的作品中是极为罕见的。从《海女》等描绘裸女的美人图中，可以充分显现出这一特色。作为善于描绘柔美素材的清广作品，这幅画更表现出一种温和动人的情绪。

No.63 旦角松本米三郎扮演的青楼女

这幅作品取材于《向佐佐本岩柳与志贺大七协同复仇》的描绘。这部剧的内容，是樱田治助将《复仇严流岛》与宫城野信夫的《模大平论白石说》两剧合并改编而成的一部狂言。故事讲述了松下造酒之进被志贺大七迫害，其女宫城野信夫及其姐妹通过山谷的鱼店掌柜五郎兵卫帮助，结识了父亲信田左卫门遭到佐佐本丰岩杀害的信田次郎，并与他携手共同讨伐敌人的情节。

在这幅松本米三郎的画里，信夫化妆成艺妓的模样以掩藏身分。小豆色麻质的和服带有叶纹图案，红色衬衫，黑色腰带。虽然色彩搭配很简单，却很好地表现了信夫的年轻俊丽与"沦为"艺妓的遭遇。对她持烟管的手也略加笔墨，呈现出一个娇艳欲滴的信夫，松本米三郎的演绎实力由此可见。可以说这部作品巧妙地捕捉了歌舞伎瞬间的造型之美，并使它得以淋漓展现。

No.67 艺妓演出八景·手巾架恰似归帆

"潇湘八景"是日本古代诗歌、绘画的绝好选题。在能阿弥编撰的《御物御画目录》中，玉涧等人的作品曾选用了这个主题。

而近卫尚通更于明应九年(1500年)效仿"潇湘八景"在近江国琵琶桥的西南岸选取了数处胜景，包括"坚田落雁"、"矢桥归帆"、"栗津晴岚"、"濑田夕照"、"石山秋月"、"唐崎夜雨"、"三井晚钟"、"比良暮雪"等八处，誉为"近江八景"。或许得益于"八景"之称的优美意境，浮世绘画家的风俗画创作也常常以江户八景、吉原八景等为题。

走廊边洗手的女子，以及屏障掩隐下缝纫的姑娘，这种构图只是生活中极为平常的一景。而立于廊边的手巾架却被写意地称作了"归帆"。

正式采用日本普通百姓风俗作为浮世绘美人图主题的作品，一般认为就是在铃本春信时期开始大量出现的。

No.70 风雅四季歌仙·阴历六月

溢满水的河面上，大型的屋形船与轻盈的扁舟正穿梭而行，连对岸的房屋都被一一描绘。而与这繁复的背景形成鲜明对照的是近景中一对男女的描画非常大气，背后的风景反而成为了他们的有效烘托。

画面上部的云形边幅里配有"风行川上，细浪拍岸，人心悦然"的文辛，让人一看就立即感到仿佛已浸染了河边的凉意。扮相有些女性化的小伙子望着茶室的姑娘，那凝神的眼眸中仿佛透露出某种异样的情愫，那意味深长的情景让我们不难看出，小伙子也决不仅为求得一凉。

《风雅四季歌仙》是按照24幅一组的规模制作，表现当时日本妇女在节庆时风俗场面的系列绘画，是铃水春信的代表性作品。

No.72 风雅长歌八景

至今仍为一些日本人所喜爱的长歌，在本图诞生的日本明和末年(1771年)至安永时期(1772–1780年)，不仅是有闲阶级的专宠，更在普通百姓家庭中广为流行。于是《新羽衣之晴岚》便被采用，作为八景之一，绘入了长歌的作品中。虽然也有说法指出，"新羽衣"是常磐津而并非长歌，但画面上部所写的歌词，普遍被认为是当时的长歌作品。

画中所绘手持钓竿的年轻人，与拿着隐身蓑衣的姑娘，正是暗示着羽衣传说故事的构图。从年轻人与姑娘丰润的手型中，可以窥见春信风格的影响，但脸颊等部位又呈现出不同于春信作品的现实丰满感。如果说这是一幅模仿了春信画风的作品，也仍可以看出画师们各具千秋的表现方式。姑娘所系腰带的款式，可以在其后北尾重政的作品中发现。而当我们看到从爪哇船来的更纱风的纹样时，便更可以了解到这幅作品不仅展示了长歌这种歌曲的盛行，更表现出新派女性风格的新倾向。

No.85 品川青楼·南楼名妓

歌川丰广现存的美人大脸绘是屈指可数的。

所谓"南楼"其实是指品川青楼。是鸟居清长将其美称为"美南美"的地方，从该画桌上一封信中所写的字样，我们可以知道这位女性的名字。

现代社会中，人们总是对花街柳巷的女子投以轻蔑的目光。而在古代日本像这种行业却绝不是一般家庭的女子可以轻易进入的，她必须具有广泛而深厚的文化修养。在本画扇面上所写的和歌就是这个女子自己的作品。

作者丰广是一个极有个性而内涵丰富的人。大概由于同门的丰国手法比较大气，丰广的名气比他要略逊一筹，而在画技方面丰广却继承了师父丰春沉静的作风，显示出超人一等的大师风范。在本画中，舒缓的线条与温和的配色，都显示出他独特的画风。尤其是这幅作品作于歌麿的全盛时期(1789–1800年)，却丝毫没有受到歌麿的影响，人物脸型瘦长，双目细长，绀制的和服轮廓以粗大的笔触予以表现，画师丰广以他独特的线描勾勒出画中人优雅的姿态，而这种独创的画风也正是这幅作品最值得称道之处。同师父丰春一样，他在肉笔画方面有着超人的技艺，从本画中也同样可以看出这种痕迹。

No.86 浮世绘·花街新吉原色宴图

在日本《浮世绘类考》一书中记载说，近来恍哲型绘画出现在锦绘中，在宝历年间(1751–1763年)有所增加。本画构图鲜明，以线条远近的透视画法将所有平面予以详尽描绘，与宝历时期浮世绘画风呈现出阶段性的差异。

京都人圆山应举以随荷兰文化书籍与医学书一起进入日本的荷兰绘画以及中国绘画为参考，创造出放映用的浮世绘，日本人称为“眼镜绘”，并在宝历九年(1759年)将描有京都名胜的木版画予以发表，歌川丰春想必因此而大受启发。如本画所表现出的那样，它显现出将以往的浮世绘加以充实的明显倾向，而且很大程度上受到“眼镜绘”的影响，使整幅风景画以西洋透视法、明暗表现等巧妙地充实起整个立体空间。

No.95 女性风雅·腊月花宴

在雪后第二天，一边做雪兔状，一边谈笑嬉戏的女子是本图的中心，三位女性对于雪所表现出的各不相同的态度，在北尾政美敏锐的观察力中得以清晰凸现。一般认为这是将12月中的女性风俗纳入12幅图中的系列作品，本图是其中一幅。但遗憾的是，我们已无缘目睹其它的11幅佳作。

在这幅全身群像的构图中，人物体形更似鸟居清长的画风，脸型也近似清长。但从肥瘦不显的轮廓勾勒，可以看出政美师出重政门下。虽然，由于保存不善，可以看到有些变色的痕迹，但总的来说，原作不像一般女性风俗画那样色彩华丽，只有与红色对比的天蓝色显出鲜明的光彩。这种清淡统一的画法使政美成为为浮世绘北美一派画风增添了新风格的一位画师。

编写：吴　蕾
修改：武王子
　　　殷　恕
统稿：涂国洪

# 关於浮世绘

## 一 日本浮世绘诞生的时代背景

庆长九年(1604年)，为了迎接伟大的丰臣秀吉七周年忌辰，丰国神社举行了临时大祭典。大概是为了表达当时日本人对秀吉浓厚的追慕之情，典礼从8月12日至8月16日，持续了整整七天。其中由丰国舞者表演的大轮舞与施饿鬼，可以说将整个祭典推向了高潮。然而，对于继丰臣后时代的主宰者，必须要巩固其统治地位的德川家族而言，这决不是一个可喜的现象。1615年，丰臣家族终于在大坂夏季战役中灭亡，日本国完全握于德川家族手中。据说，从那以后，为了防止在百姓中引起崇拜秀吉的思潮，曾经多次颁布过禁令。事实上，像那样大规模的祭典，从此也的确没有举行过。而日本政局中安土、桃山的风潮也慢慢消失，逐渐向德川幕府体制转化。

宽永十二年(1635年)，世封的将军，就是日本人所称的三代将军德川家光对以往的武士家法制加以增补，确立了参勤交代制度。由此完成了适于统治者管理全国的行政机构改革，同时，江户作为将军象征的体制也得以完备。

为了兴建新的大城市，必须集中百工诸商，作为社会"必要陋风"的青楼妓院也应运而生。与之同时，所谓的"丹前沐浴"迎来了它的全盛时期，各个浴室中都设置了为客人搓澡的女子，称为"汤女"。到了夜里，便立起金屏风，弹起三弦，陪客人饮酒聊天，最后以至于卖身。这些场所大多设置在闹市区交通便利之处，因客人出入自如，一时间妓院生意大为兴隆。由于出入那里的全是男性，于是这种现象被称作"丹前风俗"，并成了一种最时髦的娱乐消遣方式。

当时，大桥的妓院老板，一个叫甚右卫门的商人萌生出一个想法，将这些场所集中起来，建一个"花街"。不久，他将其想法呈报上去，并随之得到许可。元和三年(1617年)幕府在日本桥葺街划得一块四方两区的地面，以作"花街"。开业之前，那个地方是一块长满芦苇的湿地，被称作"苇原"，后来被改称为"吉原"。这里不光有妓院，还有歌舞伎表演、相扑、净琉璃等各种各样的娱乐场所，是一个让贵贱老幼等开心的地方。然而，当时的妓院都只是在白天营业，二十四小时营业的只有丹前沐浴一家，幕府以发现"汤女"接客为由，责令其并入吉原。于是，吉原作为一个幕府公认的特殊地带，随着江户的发展也日益昌盛起来。

与此同时，正如吉原一样，歌舞伎戏剧也是江户百姓中不可或缺的一部分。当时的歌伎演员、也是推行者，中村勘三郎向幕府请求设立一个能够上演戏剧的小剧场，用以表演猿若的能狂言与歌舞伎。申请得到许可后，中村于宽永元年(1624年)2月15日，摆渡至中桥南端，号称"猿若座"(即以后的中村座)。猿若座于三月开始正式营业，它就是江户最早的剧场。此后宽永十年(1633年)都传内座、宽永十九年(1642年)村座、万治三年(1659年)森田座陆续开场。由此，歌舞伎向元禄的黄金时代推动。

日本的浮世绘正是以这些江户的新兴风俗为主题创始的，因为它满足了当时时代的需要，一时间成了"新兴江户市民的绘画"。明历二年(1657年)一场几乎将大半个江户化为灰烬的大火对浮世绘的诞生起到了不可忽视的作用，换言之，这场大火不仅毁灭了江户的建筑物，更将江户文化根基中对京阪文化的依附部分化作灰烬。大火后禁止奢侈，推行厉行节俭的制度，但人们急于寻求一个场所，来宣泄心中压抑已久的欲望，而被称为"清新的民众文化"乘机将京阪文化取而代之。

作为元禄文化的重要组成部分，浮世绘由此兴旺起来。

## 二 与市俗同兴衰的浮世绘

浮世绘的"浮世"一词，源于宽政年间(1661－1672年)。那时，人们将流行器物的名称都冠以"浮世"二字，比如"浮世袋"、"浮世席"、"浮世伞"等，"浮世绘"也正是如此。换言之，也就是时尚和流行之意思。

"浮世"原本写作"忧世"，源于佛教用语"浮世间多忧"。此后就用作了"世间"、"当前风尚"的意思。桃山时代，出现了"浮世若梦人欲狂"等语句。从这些用语中，可以明显地看出，"浮世"亦指"现实社会"。到了德川时期，日本人生活在严格的等级制度社会中，"浮世"开始专指用于享乐歌舞伎与消遣的场所等。这种享乐的世界绝不是一种健全的社会，反而展示出市俗人颓废阴暗的一面，同时也揭露出好色之徒的嘴脸。由于浮世绘是将市俗社会视觉化的风俗画，于是"浮世绘"的名称便应运而生了。

归结浮世绘250年的历史，其题材以娱乐图为首，主要描绘了一般风俗中的美人画、歌舞伎、当红演员等。即使是葛饰北斋、安藤广重等以风景画而著称的画家，也有不少以美人画、梨园图等为主题的作品。因此，浮世绘是一种享乐主义的绘画。

这潮浮世绘产生、发展、衰亡的历史，它的命运始终与日本江户封建社会中产生的商人阶层的兴衰紧紧相联。由此可见，浮世绘之所以能够如此相溶于平民的生活之中，这便是其中的缘由之一。

量大、价廉、能够大量复制发行，供众多的人们同时欣赏，这是木版画的独道之处。当然，浮世绘并不全是木版画，也有一些独幅手绘的作品，但浮世绘与木版画之间的确有不可分割的密切联系

日本国内现存最古老的木版画技法作品是于奈良时期的元年(770年)，奉称德天皇之命而制作的《百万塔陀罗尼》。最初将绘画制作为木版画，是平安时代末期的久安六年(1150年)左右出现的《扇面古写经》配图。作于明德二年(1391年)时的《融通念佛缘起》中的两卷，是据今所知最早的长卷木版画。由此可以发现，当时的版刻技术已经相当进步了。

室町时代末期，开始流行一些通俗易懂的文学书。它们多是些画册与小册子，俗称为"奈良绘本"。从《源氏物语》、《住吉物语》这样的日本古典文学，到被称为《伽草子》的室町庶民小说读物，都开始

加入一种幼稚的插图。这些插图最初大多是一些手绘的图画，但后来都渐渐演变为以木版刻制而成。这种插图最早的产物，是嵯峨的角仓素庵于庆长十三年(1608年)印刷的《嵯峨本伊势物语》。这种"嵯峨本"只是一种小册子，由于木版技法尚未成熟，刻线几乎都呈直线、人物动作的细密程度也无法得以满意的表现。然而，这种小说美术书籍大量生产的成功实现的确是一件值得关注的事情。日本有关研究认为：这些绘画是由土佐系绘师的模仿者提笔起草，再由专门的插图画家完成的。

嵯峨本的发行进入江户时代以后，由于是日语假名写成，对于一般人也是通俗易懂，于是逐渐开始向低价的假名版发展。像井原西鹤的《浮世草子》、更有冠以"八文字屋本"、"金平本"等假名版的书籍都加有插图，这些书籍，不仅提高了人们对文学的关注，更通过木版画培养了民众对绘画的兴趣。另一方面，随着歌舞伎与花街柳巷的繁荣，也诞生了不少对名演员、名妓的评判记、狂言本等，并且盛行一时。此外，日本关西还出版了主要讲述名胜故迹、旅行见闻的图文书籍，像《东海道名胜记》等。这些东西对一个地区文化背景和平民化素质的产生了很重要的作用。

江户时的日本人很乐意接受以插图形式出现的市俗出版物，被誉为浮世绘版画创始期领袖的菱川师宣，其遗作也大多是以插图形式出现的。于是有人说，菱川师宣只是一位插图画家，而并不能称为浮世绘独幅画的创始者。这种说法有失偏颇，师宣以前的插画仅仅作为文字补充的部分，自师宣起，插图却成了书籍的主体。也就是说，师宣创造了以图为主的通俗读本。

师宣的创造获得了当时日本人的广泛推崇，继他之后的浮世绘画师们又顺应时代的需要，推动浮世绘进入其繁盛时期。

## 三 浮世绘版画类型的演变

浮世绘主要分为手工画与木版画两种形式。后者与一笔一画完成的手工画相比，能利用木版模本来大量复制，以满足市场需求，因而它成为浮世绘的主要样式。

浮世绘版画类型演变情况简述如下：

首先，日本江户出版商地本问屋将被称作"版下绘师"的浮世绘画师们职业化，再将雕师、摺师的工作专业化。通过这三者的分工协作，浮世绘作品便能大量生产。地本问屋由此获得了丰厚的利润，进而这种独特的版画制作方式也得以确立。

①墨摺绘：

万治年间(1658—1660年)，菱川师宣由插图开始制作了第一幅单色版画。由于这是一幅只有一种墨色的原始木版画，因此被称为"墨摺绘"。由于当时雕与摺的技术都还非常幼稚，所以画师们也必须顾及到技术问题，精心考虑原画的绘制。描成的雕版要看出原画的笔触，线的精细亦与作品的优劣密切相关。所以，画师们为了达到以黑白展达

出构图的美感，必须非常用心地设计。

虽然墨摺绘自有它的妙趣，但比起色彩自由而丰富的手工画来，还是没有那么光鲜艳丽，于是一种称为“丹绘”的彩绘木版画诞生了。

②丹绘、红绘、漆绘

在墨摺版画中以朱砂为主调，配以草绿色、土黄色等，这样的作品在延宝、天和年间开始出现，在贞享、元禄、宝永、正德(1684–1715年)时期达到了鼎盛。从那时起，色彩主调由朱砂色变为胭脂红，甚至还出现了一些浅蓝色。有批评家指出，这一时期的彩绘木版画“以红为根基”，于是，这种样式的版画便被不知不觉地称为“红绘”。而今天，日本人为了将板摺版画与红摺绘区别开来，都不太使用“红绘”这样的说法，而是用“墨摺笔彩”这样的文字来表述，并将它当作漆绘的一种。漆绘虽然是由红绘发展而来，但将红绘归入漆绘的门下，这种划分也依然不能自圆其说。

漆绘主要流行于享保、宽保(1716–1743年)年间，是浮世绘版画的样式之一。它在以往笔版画的基础上，将黑色部分加以胶水涂匀，画面便呈现出漆般的光泽。因为仍是以黑色为主调，与此相对，色彩也采用了红、黄以及蓝等纯度极高的鲜明颜色。当然，也有作品中采用了类似金色的铜粉，如奥村利信的《稻王丸》。这种色彩并非画家自己所为，而是画商为了开辟销路而添加的。

③红摺绘：

对木板逐一地描绘仍然太过繁琐，而且很受对间的制约，于是，画师们参考了中国木版画，在延享年间(1744–1747年)将墨色的主版与红绿二色叠合在一起做出了板摺版画。于是，红摺绘便诞生了。

④锦绘：

浮世绘版画进入了色摺版画时期，明和初年(1764年)，被称为“锦绘”的多色摺木版画样式开始蓬勃发展。

浮世绘木版画的样式在技术上是按锦绘的样式完成的。此外，还有“红绘”、“蓝绘”等样式。受宽政年间(1789–1800年)日本政府下传的禁止奢侈命令的影响，锦绘中只用了墨色、浅蓝、紫色等色彩为主，其它的鲜明色彩都开始收缩。洼俊满所作的《六玉川之一·高野玉川》正是其中的代表之一。将深浅不同的蓝色作为画面主调，再加上摺刷进少量红、黄等色，就形成了所谓“红绘”、“蓝绘”。

就浮世绘本身而言，存在着多种样式。大部分浮世绘画师都在各自的创作活跃期制作出丰富的浮世绘拓版，但他们并不满于只是制作浮世绘版画，为了追求新的表现方式，他们又开始在手工画上下工夫。

编写：吴　蕾

修改：武王子

统稿：涂国洪

# 图文目录

## 图版

## 文版



No.1 喜多川歌麿 江户宽政年间三美人 重要文物 大判锦绘 388×250mm （注：大判锦，大规格纸张）




No.2 喜多川歌麿 女人相学十品·偷情之相 重要文物 大判锦绘 376 × 242mm




No.3 喜多川歌麿 镜前化妆七图(之一) 大判锦绘 371×251mm



No.4 喜多川歌麿 江户美女阿北与阿久 大判锦绘 392 × 265mm




No.5 喜多川歌麿 女红 大判锦绘 388 × 254mm



190.6 喜多川歌麿 和歌集恋情篇 · 深深的暗恋 大判锦绘 380 × 252mm




No.7 喜多川歌麿 十二时辰女儿图之一·辰时 重要文物 大判锦绘 378 × 256mm




NO.6 喜多川歌麿 十二时辰女儿图・青楼・寅时 大判锦绘 359 × 234mm




No.9 喜多川歌麿 西国艺妓 大判锦绘 375 × 255mm


若紫
歌麿筆




No.10 喜多川歌麿 松叶屋三美人(三连画) 大判锦绘 380 × 252mm(每幅)

NO.11　二代喜多川歌麿　婚礼中榜架(三连画)　大判锦绘　…×342mm(局部)








NO.12 喜多川歌麿 青楼女小紫与浪人平井权八 间判锦绘 333 × 227mm




NO.13 胜川春章 关东扇市川团十郎 大判锦绘 419×310mm




No. 13 胜川春章

坂东三津五郎扮演的梅王

细判锦绘 321 × 147mm



Fig. 15 胜川春章

松本幸四郎扮演的松王

细判锦绘 321 × 147mm




No.36 胜川春章 歌舞伎后台—泽村宗十郎与山下万菊 大判锦绘 384 × 256mm



No.17 胜川春章 风俗十二月(局部) 重要文物 绢本设色 940 × 265mm


春章画




NO.18 胜川春章

小佐川常世扮演的严岛之女、市川团藏扮演的崇德院、岚雏助扮演的渡边丁七(三连画) 细判锦绘

321 × 147mm(右幅)



No.19 胜川春章 雪月花(之一)
重要文物 绢本设色 910 × 318mm

No.20 胜川春章 雪月花(之二)
重要文物 绢本设色 910 × 318mm

No.21 胜川春章 雪月花(之三)
重要文物 绢本设色 910 × 318mm


浮世绘


23



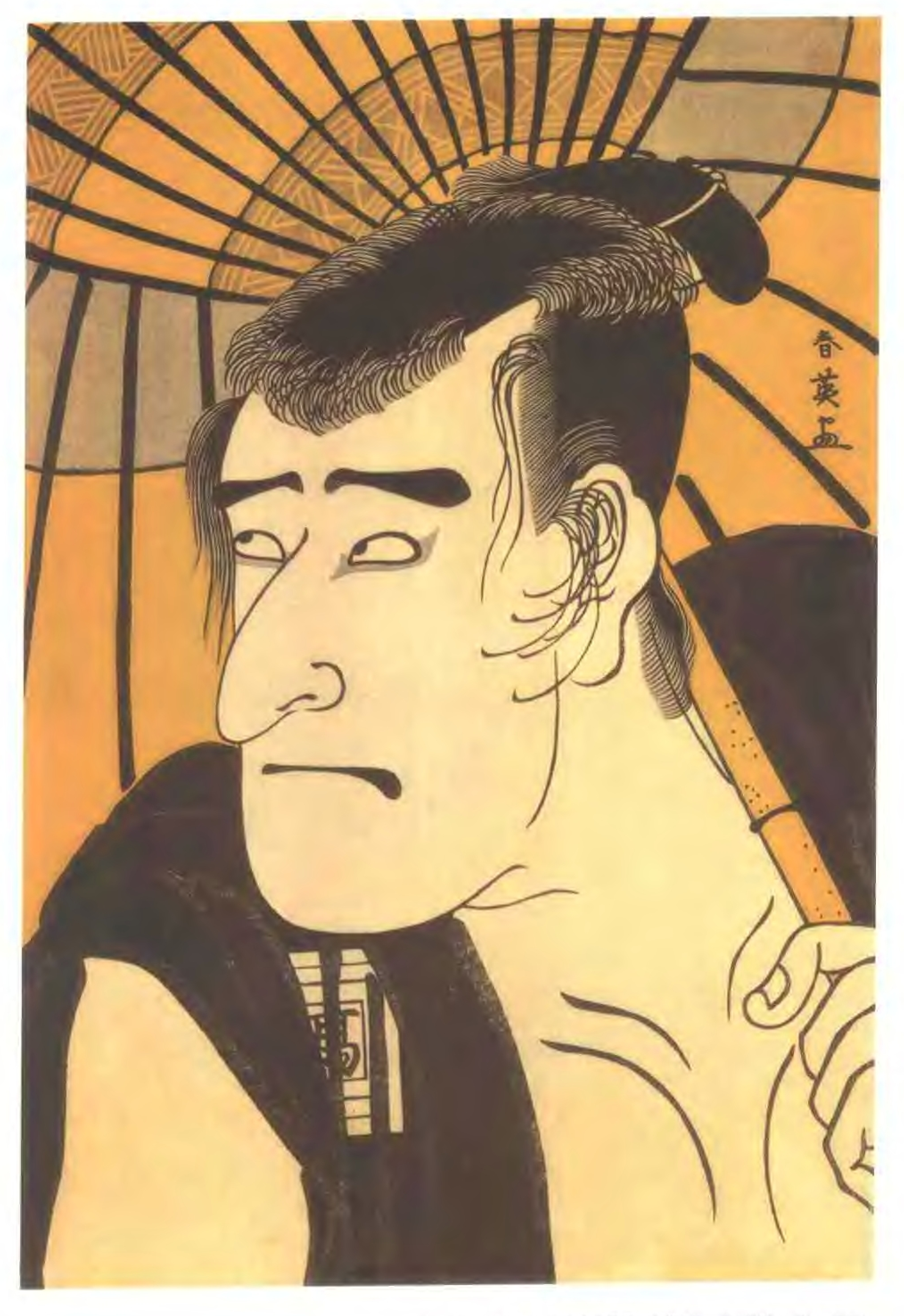

No.22 胜川春章 花街吉原游女山川集—松叶楼名妓濑山 间判锦绘 282 × 188mm




No.23 胜川春潮 绝代佳人小野小町—求雨小町 间判锦绘 258 × 195mm




胜川春好 市川虾藏演出的绝活戏"暂" 重要文物 大判锦绘 391 × 252mm




No.29 勝川春英 市川高麗蔵像 寛政文化 大判錦絵 394×250mm







No.26 安藤广重 东海道五十三驿站 庄野 横大判锦绘 273 × 374mm

No.27 安藤广重 京都名胜 淀川 横大判锦绘 258 × 386mm






No. 28　安藤广重　江户近郊八景 · 飞鸟山暮雪　横八判锦绘　259 × 377mm
No. 29　安藤广重　木曾街道六十九驿站 · 望月　横大判锦绘　240 × 347mm





No.30 安藤广重 近江八景 唐崎夜雨
横大判锦绘 262 × 372mm

No.31 安藤广重 名胜江户百景 深川洲崎十万坪
大判锦绘 374 × 253mm

No.32 安藤广重 阿波鸣门之风景（三连画）
366 × 254mm（每幅）

No.33 葛饰北斋 富士三十六景 凯风快晴
横大判锦绘 259 × 380mm












No.34 葛饰北斋 富士三十六景 神奈川海岸的浪涛 横大判锦绘 264×380mm

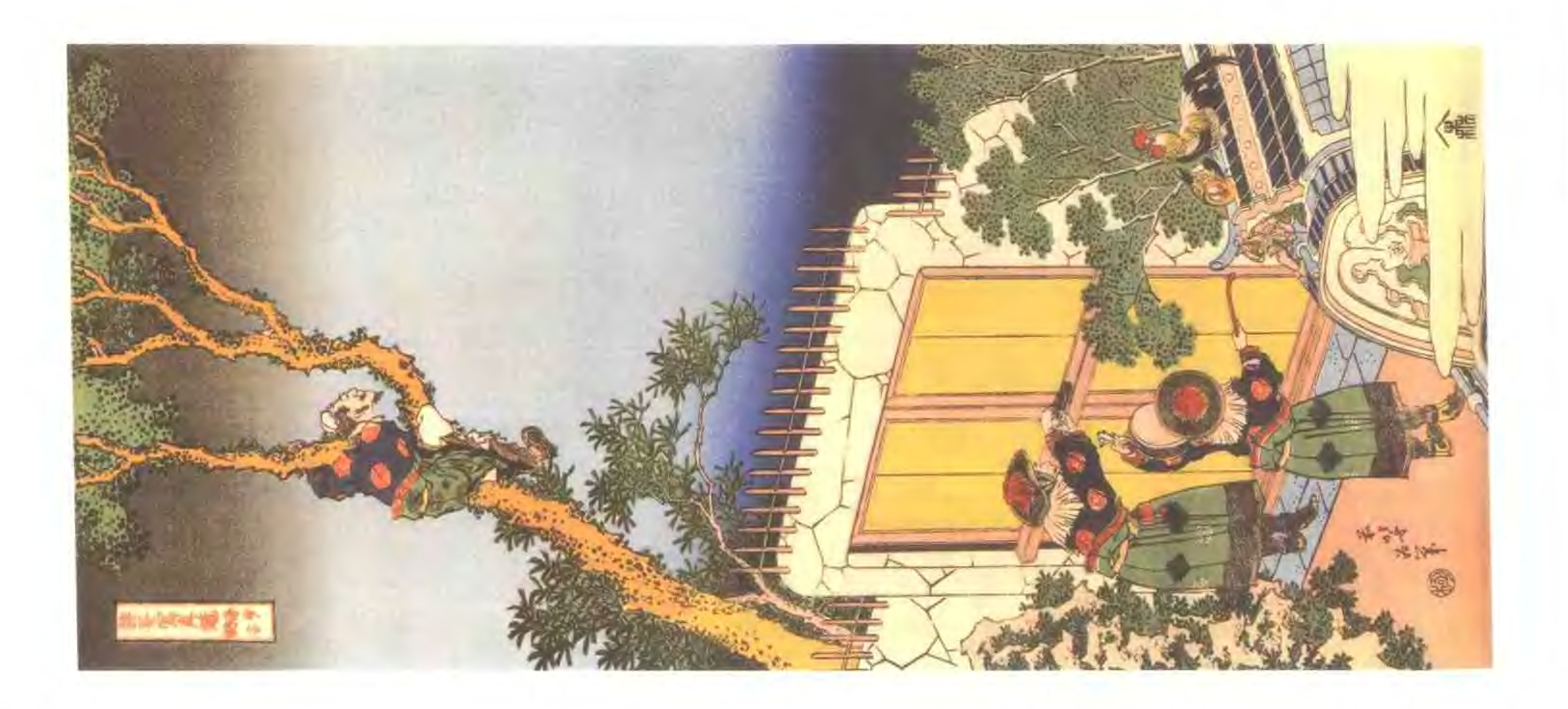
No.35 葛饰北斋 千绘海图(之一)——甲州松明捕鱼 同判锦绘 256×382mm



No.36　葛饰北斋　蝶戏牡丹　横大判锦绘　[illegible]

No.37　葛饰北斋　和歌游戏百人一首乳母教子图—春道列树　横大判锦绘　[illegible]

No.36 葛饰北斋 诗歌写真镜・清少纳言 大英博物馆 500×224mm









NO. 30　葛飾北斎　二美人図　絹本着色　[illegible] × [illegible]mm




NO.40 鸟文斋荣之 青楼艺妓(之一) 重要文物 大判锦绘 372 × 242mm




No.41 鸟文斋荣之 青楼艺妓(之二) 重要文物 大判锦绘 372×241mm




NO.42 鸟文斋荣之 青楼艺妓(之三) 重要文物 大判锦绘 372 × 241mm



No.43 鸟文斋荣之 观萤(之一) 大判锦绘 382×256mm



NO.44 鸟文斋荣之 观萤(之二) 大判锦绘 382 × 256mm



No.45 鸟文斋荣之 观萤(之三) 大判锦绘 382×256mm




No.46 鸟文斋荣之 青楼美人六花仙·扇屋·花扇 大判锦绘 385×256mm



No.47 鸟文斋荣之 艺妓三花早春初试新衣 大判锦绘 390 × 260mm




NO. 48　鸟高斋荣昌　青楼艺妓争妍——若松屋名妓绿木　大判锦绘　388 × 258mm




No.49　鳥高斎栄昌　若那屋名妓白露　大判锦绘　387 × 254mm




No. 50　鸟居清长　青楼少女初雛粉面　大判锦绘　384 × 256mm




No.51 鸟居清长 当世花街粉黛 大判锦绘 388×250mm




No.50 鸟居清长 化妆与洗澡(三连画) 盛夏习俗 大判锦绘 383 × 518mm(局部)






NO.53 鸟居清长 化妆与洗濯


清長画



No.54　鸟居清长　观海游宴图　重要文物　纸本设色　405 × 658mm




No.55 鸟居清长 美东风俗之锦绘·温泉 大判锦绘 366 × 238mm




No.56　鳥居清信　筒井吉十郎的槍舞　大大判錦絵　567 × 321mm




No.57 鸟居清倍 源义经与阿静 大大判锦绘 560 × 380mm




No.58　鳥居清満　坂东彦三郎扮演的曾我五郎　细判红摺绘　312 × 141mm




No.59 鸟居清广 练笛 大判红摺绘 436×314mm




No.60 东洲斋写乐 松本幸四郎扮演的鱼店掌柜五郎兵卫 重要文物 大判锦绘 385×256mm



NO.041 东洲斋写乐 旦角中山富三郎扮演的美女宫城野 重要文物 大判锦绘 350 × 226mm




No.62　东洲斋写乐　谷村虎藏扮演的鹫冢八平次　大判锦绘　376 × 249mm




No.63 东洲斋写乐 旦角松本米三郎扮演的青楼女 大判锦绘 380×246mm

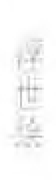


No.64 东洲斋写乐 市川高丽藏扮演的龟屋忠兵卫与中山富三郎扮演的梅川 大判锦绘 368 × 248mm




No.65 东洲斋写乐
名优旦角濑川菊之丞扮演的
江户地色美女
细判锦绘 313 × 143mm

No.66 东洲斋写乐
市川虾藏扮演的竹村定之进
重要文物 大判锦绘
375 × 251mm








NO.87 鈴木春信 艺妓演出八景·手巾架恰似归帆 重要文物 中判锦绘 286 × 206mm




No.68 铃木春信 弹琴女 中判锦绘 284 × 122mm




NO.69 鈴木春信 紀友則像 中判錦絵 271 × 211mm




No. 70　鈴木春信　风雅四季歌仙 · 阴历六月　中判锦绘　283 × 215mm




No.71 铃木春信 赏红叶 重要文物 中判锦绘 276 × 204mm




No.72 礒田湖龙斋 风雅长歌八景 中判锦绘 268×194mm



No.73 矶田湖龙斋 美人与猴 柱绘判锦绘 695 × 124mm

No.74 矶田湖龙斋 拱桥 柱绘判锦绘 684 × 123mm

No.75 矶田湖龙斋 上楼梯的女佣 柱绘判锦绘 690 × 120mm


浮世絵




NO.76 一笔斋文调 中村喜代三郎

细判锦绘 300 × 141mm




NO.77 奥村政信

七夕鹊桥相会（牛郎与织女）

大大判丹绘 351×294mm





No. 78　奥村政信　中村座戏曲图　纸本设色　540 × 1160mm

No.81 歌川国芳 如意以指推能可贵冬紋 大判锦绘 [illegible] × [illegible]cm

No.80 歌川国芳 东都名胜·新吉原 横大判锦绘 [illegible] × [illegible]cm

No.79 奥村利信 箱王丸 [illegible] [illegible] × [illegible]cm







大願成就有ヶ瀧縞
宝市亭
朝櫻楼國芳画
伊場仙板
彫工 房次郎




No.82 歌川国贞 江户城之自豪—四万六千日之功德 大判锦绘 231 × 352mm



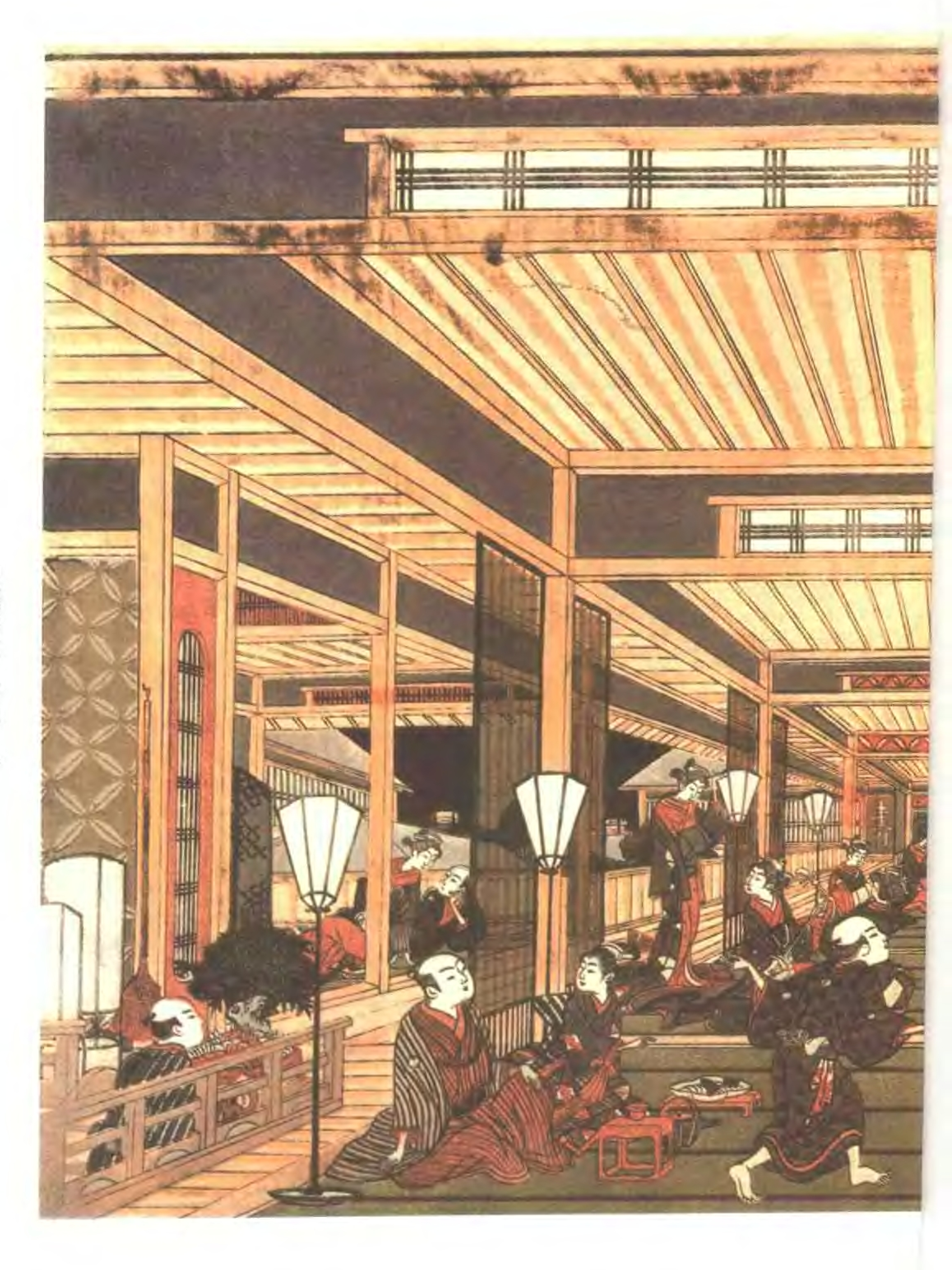

No. 83　歌川国貞　当世三十二像一国泰民安像　大判錦絵　264 × 380mm




NO.84 歌川国政 名旦岩井喜代太郎扮演的千代 重要文物 大判锦绘 370×249mm




No.85 歌川丰广 品川青楼·南楼名妓 大判锦绘 375×255mm






No.86 歌川丰春 浮世绘·花街新吉原包宴图 横大判锦绘 265×388mm


役者舞臺之姿繪
高らい
豊国画
泉市版



歌川丰国　戏台亮相—名优市川高丽藏

No.68　宫川长春　蚊帐美人(局部)　364 × 568mm









No.89　宫川长春　风俗图卷(局部)　纸本设色　370 × 3878mm

No.90 菱川师宣 小伙子与姑娘 [illegible]

No.91 石川丰信 花下美人 [illegible]









東凮俗五節句合
正月
子興画
松安







No.92　石川丰信　关东风俗五个民俗节
大判锦绘　368 × 232mm

No.93　西川祐信　柱钟与美人图　绢本
设色　883 × 310mm



NO.94 北尾重政(?) 艺妓 重要文物 大判锦绘 387×260mm



No.95 北尾政美 女性风雅·腊月花妻 中判锦绘 353×186mm



NO.100 窪俊满 六玉川之一（高野玉川） 重要文物 大判锦绘




No.97 荣松斋长喜 商家女佣与大阪艺妓 重要文物 大判锦绘



NO.98 鸟桥斋荣里 江户花京桥商人画家山东京传像 重要文物 大判锦绘



No.99 一乐亭荣水 青楼女菩萨——名妓志司津 大判锦绘



No.100　叶亭北寿　东海道富士川写真图　横大判锦绘　249 × 369mm

No.101　溪斋英泉　尘世四十八招（之一）—晚睡晚起　大判锦绘　388 × 264mm


浮世
四十八手
英泉画







No.102　怀月堂安度　立美人　纸本设色　883×450mm

No.103　田村水鸥　羽根(局部)　432×558mm

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝日本传统艺术　第四卷　浮世绘
作者＝
页数＝１０１
ＳＳ号＝０
出版日期＝